

*Folk music, política e o impulso de cantar*¹David K. Dunaway²Tradução: Ricardo Santhiago³

Resumo: O texto trata do lugar da *folk music* na cultura e na política norte americanas, dividindo-se em duas partes. Na primeira, aborda o impulso de reviver canções populares antigas, despertado em sucessivas gerações, que formam

comunidades e criam *revivals* musicais. Na segunda, explora as conexões entre música e política.

Palavras-chave: Música e política, *folk music*, música de protesto.

A *folk music* e uma comunidade da canção

Uma “névoa romântica” tem, há muito tempo, cercado o estudo da cultura popular. Muitos dos colecionadores e dos entusiastas da *folk music* são homens românticos, muitas vezes patriotas. Isso se explica na medida em que a nobreza de espírito típica da *folk music* tem suas raízes nos povos e nas paisagens de um país. Suas canções são esculpidas a partir dos contornos da terra e das experiências originárias de comunidades.

A *folk music* inspirou alguns dos mais admirados compositores no Ocidente: Liszt, Mussorsky, Bartok e Ives, entre tantos outros. E não é de se espantar. É inevitável que os silvos ecoando do outro lado do rio venham capturar o ouvido dos compositores. E a *folk music* é mesmo um rio, fluindo sem parar, obstinado e desenfreado. Ela desde

sempre foi, e é, o lençol subterrâneo da cultura musical americana: os ritmos da vida cotidiana, as melodias e as letras de silenciosa eloquência. Deste rio da *folk music* desaguaram três *revivals* musicais sobrepostos, cada um com seu próprio curso, com sua própria personalidade, com sua própria prática.

Nós só nos preocupamos em preservar e revigorar nossos velhos trilhos quando sentimos que os estamos perdendo. Este é o caso dos *revivals* de *folk music* do século XX e de suas origens na crença romântica em capacidades humanas. É Jean-Jacques Rousseau sob uma árvore, ensinando canções ao jovem Émile. É Walt Whitman cantando ao mar, tendo ao longe o triste ressoar de um banjo feito à mão. A *folk music* é leve, trágica e sangrenta; é contente e lamuriosa; é melancólica e obscena.

Mas é bom dizer, de saída, que não há como reviver o que nunca morreu. A *folk music* esteve sempre conosco. Ela está

¹ Este texto é inédito e foi originalmente apresentado como conferência de encerramento no “7º Encontro de Música e Mídia: Música, memória – Tramas em trânsito”, realizado de 14 a 16 de setembro de 2011 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), promovido pelo Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), com o apoio da Fapesp.

² A tese de David K. Dunaway na University of California, Berkeley, na área de American Studies, tratou de música e política. Desde então, ele deu aulas no Kênia e na Colômbia como bolsista Fulbright, e também em universidades na Dinamarca, na Inglaterra e por várias partes dos Estados Unidos. Ele é autor e organizador de nove livros de história, dentre os quais estão *How Can I Keep From Singing: The Ballad of Pete Seeger* (Villard, 2008) e *Singing Out: An Oral History of America’s Folk Music Revivals* (Oxford, 2010). É professor de escrita na University of New Mexico e de rádio-difusão na San Francisco State University.

³ Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador do Grupo de Estudo e Pesquisa em História Oral e Memória da USP (GEPHOM-USP).

presente nas batidas de um martelo e na música que o rádio da oficina toca; ela esteve presente, antigamente, nos próprios cantos de trabalho. A *folk music* é o impulso rítmico do serrote do marceneiro, é a batida sonora dentro da cabeça de quem supervisiona seu trabalho.

Os Estados Unidos foram fundados por trabalhadores e protestantes – os religiosos, em particular – vindos (ou arrancados) de costas distantes. Na bagagem desses povos estavam as suas músicas, os seus instrumentos, que em alguns casos eram seus únicos pertences. Se eles não tinham instrumentos, rapidamente os encontraram nos paus e nas peles do Novo Mundo: banjos foram confeccionados a partir de guaxinins; instrumentos de sopro foram talhados em ossos. E tão logo esses povos migrantes se reuniram para cantar suas velhas canções, eles começaram a hibridizá-las, ajustando-as às suas novas circunstâncias.

No século XX, os pesquisadores de música inspiravam-se nos românticos do século XIX – como por exemplo, os irmãos Grimm, Herder, Haputmann e até mesmo Goethe, na Alemanha. No que diz respeito às gravações sonoras, pode-se dizer que as origens dos *revivals* datam dos anos 1890, com as primeiras gravações etnográficas dos povos das primeiras nações da América do Norte. Os preservacionistas de histórias, piadas ou melodias visitavam bibliotecas; cruzavam lugares cheios de umidade e poeira em busca de um narrador local ou de um lendário “violonista do meio do mato”, até ouvir de alguém: “Mas você devia ter visto o tio dele – *ele sim* era bom”.

A partir dos esforços destes colecionadores, um movimento de *revival* da *folk music* floresceu. No inverno de 1940, em Arlington, no Estado da Virgínia, o filho de John Lomax, Alan, foi por algum tempo companheiro de quarto do filho de Charles

Seeger, Pete. Juntos, eles ajudariam a transformar a *folk music* em algo respeitável, que levaria entretenimento para milhões de pessoas saudosas dos sons de suas terras. Mas o eixo cultural da dupla Lomax-Seeger tinha em mente algo distinto daquilo que os velhos antiquários de *folk music* buscavam: eles queriam cantar em um caminho de ação, queriam construir sindicatos de trabalhadores, queriam lembrar às pessoas do mundo todo que eles eram irmãos e irmãs.

Nos anos seguintes, uma onda de cantores de *folk* se levantou no bairro de Greenwich Village, em Manhattan. Woody Guthrie e Lead Belly, entre outros, surgiram lá, em 1940, abrigados pelos Almanac Singers. Eles participaram dos primeiros *hootenannies* – espécies de *performances* informais com a participação do público. O bairro de Greenwich Village, onde nasci, já conservava uma reputação boêmia que vinha desde antes da Primeira Guerra Mundial, e foi daquelas ruas sinuosas (que a velha burguesia desprezou quando estabeleceu o desenho da cidade) que vieram as canções sindicais dos anos 1930 e 1940, da campanha presidencial de Henry Wallace de 1948, e dos *The Weavers*, que alcançaram sucesso incrível com canções à moda *folk*.

Àquela altura, nos anos 1950, a história da *folk music* americana ficou mais entrelaçada com a história política. Em sua face interna, a Guerra Fria contava com o FBI e a CIA perseguindo os cantores *folk* por todos os lados. Contarei essa história mais tarde, na segunda parte do texto; tratou-se de uma era que teve seus ratos e seus heróis, seus cantores e seus políticos – e os dois se encontrando acidentalmente num *hootenanny* ou num *rally*. Nos anos 1950, o único trabalho que um músico como Pete Seeger ou Earl Robinson podia arrumar consistia em ensinar *folk music* nas escolas,

onde uma geração mais jovem começava a cantar suas canções.

Hoje em dia, a partir das sementes espalhadas a partir da maleta musical de Johnny Appleseed, está acontecendo um terceiro *boom* de *folk music*. Este *revival* é mais tecnocêntrico do que os anteriores. A era de alta fidelidade sonora e visual dá nova vida às antigas gravações dos mestres do *folk*, e a Internet é uma catapulta que as espalha para músicos de toda parte. Uma grande onda de documentários amadores e profissionais, de blogs e outras mídias públicas portáteis, está emergindo.

Os netos de Woody Guthrie e Pete Seeger estão deixando suas marcas neste terceiro *revival*. Eles estão pondo as mãos nos *songbooks* e nas precárias gravações da época de seus pais, aprendendo a tocar um ou dois instrumentos e, em seguida, apresentando-se para amigos da Internet ou para o público virtual, naquilo que a revista *Rolling Stone* chamou, em 2007, de “*folk revival* do YouTube”. Trata-se de amigos que se reúnem e passam as noites de sexta-feira cantando em vez de irem a shows; trata-se, talvez, de pais que passam o café da manhã ensinando velhas canções para os filhos; trata-se, quem sabe, de foliões sentados juntos em torno de uma fogueira, cantando canções que todos sabem de cor.

Essa é a lição dos *revivals* de *folk music*: o que está sendo revivido somos nós – não são as canções, ou os contos, ou os ditos, ou tudo aquilo que os revivalistas descobrem e publicam. Trata-se da mais antiga das descobertas: todos nós temos raízes, e elas são a fonte daquilo que torna cada um de nós musicalmente distinto. Às vezes, o impulso de reviver desperta na sala de uma casa, durante o chá ou na hora da cerveja. Às vezes, ele desperta nas estantes de uma biblioteca sobre a qual um músico ou um pesquisador se debruçou. Às vezes, ele desperta através de grandes projetos de

coleta, como aqueles da Biblioteca do Congresso americana. Vez por outra, esse impulso desperta cantando.

Música e política

Desde o tempo das rajadas das trombetas de Josué, movimentos políticos têm colocado a música a serviço de suas lutas e causas. Século após século após a chegada dos colonizadores na América, a música serviu como um barômetro para a medida dos sentimentos políticos – independente do fato de seus ouvintes refletirem ou não sobre o que ela fala a respeito de suas épocas.

A expressão dos sentimentos políticos na música era já documentada desde a Dinastia Hsia, de 2.000 a.C., quando os imperadores chineses enviavam agentes para gravar as músicas dos pedreiros que construía a Grande Muralha, fazendo uma espécie de pesquisa de opinião rudimentar⁴. Na Idade Média europeia, os sentimentos anticlericais encontravam expressão nas canções dos Goliards errantes. No século XVII inglês, os extremistas igualitários Diggers compuseram hinos de consciência de classe, e a música *Lilliburlero* ajudou a destronar James II⁵.

O desacordo popular e a canção política são, ambos, universais para a sociedade humana. Cada cultura gera sua própria mídia de protesto. Na América do Norte, uma das formas mais difundidas para a manifestação de dissenso foi a canção de protesto social. Grupos tão diferentes como os índios Nootka de British Columbia e os *chicanos* da fronteira mexicana desenvolveram formas musicais de protesto

⁴ WANG, B. “Folksongs as Regulators of Politics”. In: Dundes, A. (org.) **The Study of Folklore**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1965.

⁵ PERCY, T. **Bishop of Dromore: Reliques of Ancient English Poetry**. London: J. Dodsley, 1765.

também distintas⁶. Isso por mais de meio século, como John Greenway já escreveu:

Desde os períodos mais antigos da história americana, os povos oprimidos que formavam a larga base da pirâmide social e econômica vêm cantando seus descontentamentos. Nem sempre foi agradável ouvir o que eles diziam, mas sempre valeu a pena⁷.

Em 1734, o tipógrafo dissidente John Pete Zenger usou canções políticas com tanto sucesso numa campanha eleitoral que o então governador real de Nova York, William Cosby, anunciou uma recompensa para quem descobrisse quem seriam os autores das “canções e baladas escandalosas”, e logo em seguida queimou os ofensivos impressos com as músicas. Desde então, governantes e seus agentes têm perseguido os artistas.

Durante o período de 1940 a 1968, meia dúzia de movimentos musicais politizados entraram na mira do FBI e da CIA. Os Almanac Singers (1941-44) eram um grupo de dez ou doze jovens músicos que viviam e tocavam juntos no começo dos anos 1940 oferecendo apoio musical ao Partido Comunista dos Estados Unidos e ao Congresso de Organizações Industriais. Os Almanacs adaptavam canções *folk* (para eles, as canções do Sul do país ou dos Apalaches) a questões atuais e as cantavam o máximo que podiam, sendo que seu público mais regular eram os imigrantes do Leste Europeu em sindicatos na cidade de Nova York⁸. Os movimentos People's Songs

(1945-49) e People Artists (1948-58) se empenharam em divulgar canções de protesto de trabalho e de política por meio de uma organização nacional de compositores e cantores radicais. Essa associação, cujo boletim alcançou a marca de dois mil assinantes, empregou uma variedade de formas (cabaré, jazz, música étnica e *folk music*) para a música politizada que eles faziam⁹. Esses são apenas alguns dentre os movimentos afinados com a esquerda que utilizaram a canção ao longo do século XX.

De 1954 a 1965, as campanhas pelos direitos civis no Sul dos Estados Unidos fizeram um uso mais eficaz da música, a começar por *spirituals* adaptados por escravos – canções como *We are soldiers in the army*, por exemplo. Numa segunda fase, este movimento adaptou canções tradicionais (e suas melodias) da mesma forma como os sindicalistas haviam feito, nos anos 1930, nas escolas para o trabalho radicais, as chamadas *Labor Schools*.

As canções do Nuclear Disarmament Movement, entoadas por alguns no final dos anos 1950, ganharam vida nova nos anos 1960, em meio à crescente insatisfação com o envolvimento americano na Guerra do Vietnã. Embora raramente fossem veiculadas no rádio, certas canções clandestinas contra a guerra, como *Feel like I'm fixing to die rag*, de Country Joe McDonald, conseguiram grande popularidade¹⁰. Na década de 1970, feministas, ambientalistas e defensores das fontes de energia renováveis criaram campanhas de base através da música. Tais movimentos foram assunto de arquivos para

⁶ DUNAWAY, D. K. “Protest-Song in the U.S.: A Selected Bibliography”, *Folklore Forum*, v. 10, 1977, p. 8-25.

⁷ GREENWAY, J. *American Folksongs of Protest*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953, p. VII.

⁸ DUNAWAY, op. cit.; DUNAWAY, D. K. *How Can I Keep from Singing: Pete Seeger*. New York: McGray Hill, 1981; REUSS, R. *American Folklore and Let-Wing Politics*. Urbana, IL: University of

Illinois Press, 1971.

⁹ LIEBERMAN, R. *People's Songs and the Politics of Culture*. PhD Dissertation, University of Michigan, 1984.

¹⁰ AUSLANDER, H. B. “A Survey of Vietnam-Related Protest Music”, *Journal of American Culture*, v. 4, 1981, p. 108-13.

o FBI, em programas como *CoInTelPro* [Programa de Contraineligência]¹¹.

Esparças canções de protesto vindas da direita também emergiram nos anos 1950 e 1960 – é o caso dos *barbershop quartets*, os quartetos de barbearia, que propalavam as doutrinas da supremacia racial do Ku-Klux Klan. A maior parte dessas canções refletia uma reação às campanhas pelos direitos civis e pela organização trabalhista, e também promovia sátiras aos protestantes sociais, como em *Okie from Muskogee*, de Merle Haggard¹². Um líder da Cruzada Anticomunista Cristã contratou um cantor, nos anos 1960, para interpretar composições como *Be Careful of Communist Lies* [Cuidado com as mentiras comunistas] sobre a melodia de *Jimmy Cracked Corn*¹³. Iniciativas desse tipo não conquistaram muita atenção.

Os comunistas, a *folk music* e o FBI

A falta de interesse na canção de protesto de direita não interrompeu a perseguição do FBI àqueles que estavam do outro lado do espectro político. Conforme mostram os documentos, a agência já havia iniciado os chamados “*bag-jobs*” (arrombando e invadindo as casas de cidadãos em busca de vestígios de comunismo).

O FBI justificava seu interesse na *folk music* e no folclore mencionando os muitos boletins anticomunistas e de direita dos anos 1950, como o *Counter Attack* [Contra ataque], que descrevia a *folk music* como “uma ferramenta não identificada da campanha de guerra psicológica ou cibernética comunista”, o que levou o

senador Kenneth Keating (D-NY) a reclamar da caça às bruxas encabeçada por este grupo tratando-a como “mais uma demonstração do absurdo até onde a direita radical irá em suas arremetidas quixotescas contra a ameaça comunista”¹⁴.

Na frase seguinte de seu discurso no Senado, Keating parafraseia J. Edgar Hoover, a respeito dos perigos das acusações vigilantes que desviam nossas energias do combate às ameaças reais colocadas pelo comunismo internacional. Em resposta ao discurso de Keating, John Real, em *The Far-Right American Opinion*, resumiu as referências culturais da *folk music* da mesma maneira como o FBI talvez as visse:

Juntamente com as palmas, o dedilhar da guitarra, o toque do banjo, os gritos e os vivos, vem uma apresentação bem sutil, mas muito eficaz, da habitual propaganda do Partido Comunista. Desde anos 1930 não se vê tantos jovens dos Estados Unidos sendo arrastados de maneira tão hábil e direta à papagaiada generalizada da fileira comunista.¹⁵

O FBI investigava cidadãos dos EUA pelo menos desde 1919, quando rastreou declarações “pró-alemães” feitas por William Jennings e William Randolph Hearst. Um funcionário do Departamento de Guerra acusado naquela ocasião respondeu em termos paralelos aos utilizados pelos músicos *folk* convocados antes do Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC): “Eu não tenho que pedir desculpas no que diz respeito aos ideais de organização social que tenho. Eles são assunto meu”¹⁶.

Embora o FBI tivesse sido instruído

¹¹ BLACKSTOCK, N. *Cointelpro: The FBI's Secret War on Political Freedom*. New York: Vintage Books, 1976.

¹² TRIUZZI, M. “The 100% American Songbag: Conservative Folksongs”, *Western Folklore*, v. 28, 1969, p. 27-40.

¹³ DENISOFF, op. cit.

¹⁴ KEATING, Kenneth. *Senate Speech*. 1963.

¹⁵ REAL apud. REUSS, op. cit.

¹⁶ LOWENTAHL, Max. *The Federal Bureau of Investigation*. New York: Harcourt Brace, 1950, p.39.

a interromper esse tipo de investigação por conta das reformas de 1924, as diretrizes do procurador geral Harlow F. Stone foram ignoradas. No final dos anos 1930, alegando uma instrução presidencial, a espionagem do FBI sobre aqueles que eram vistos como subversivos aumentou dramaticamente. Isso culminou naquilo que um pesquisador chamou de “uma ofensiva em larga escala contra os grupos partidarizados”¹⁷.

A infiltração comunista na subversão da música americana era mesmo fenomenal. Em algumas áreas, como a *folk music*, o controle comunista estava se aproximando rapidamente do ponto de saturação, sob a competente batuta de Pete Seeger¹⁸. Por meio de atividades que provavelmente eram ilegais, o FBI tinha acumulado “mais de 25 milhões de fichas sobre cidadãos americanos. De 1941 a 1975, foram fichados praticamente todos os grupos em favor dos direitos civis, os sindicatos de centro-esquerda e as organizações políticas esquerdistas (cerca de 13.500, no total)”¹⁹. Em 1949, no auge dessas investigações do FBI, quando agentes estavam sendo enviados para *singalongs* públicos no Greenwich Village, a página editorial do *New York Times*, que normalmente era contida, lamentava “o fato de que rumores e fofocas contra pessoas não acusadas de qualquer delito sejam sustentados”²⁰.

Reagindo às reclamações de estar coletando insinuações, J. Edgar Hoover justificou-se alarmando os americanos em relação a “essa força corrosiva dos traidores comunistas, como cupins nas bases da sociedade americana, apoiando mais meio

milhão de companheiros de viagem prontos para o pregão dos comunistas”²¹. Naquele mês, os artistas fonográficos mais populares nos EUA eram Pete Seeger e os Weavers.

Na tentativa de livrar o país dos “cupins”, o FBI restringiu a privacidade assistida pela Carta dos Direitos e incorreu em julgamentos de teor chauvinista e fantasioso. Bem, e por que não? O informante do FBI Philbrick Herbert, autor do livro de memórias *I Led Three Lives* [Eu vivi três vidas], um *best-seller*, não mostrava escrúpulo algum invadindo as casas das pessoas, batendo fotografias, ouvindo conversas particulares. Tudo é justificado porque, “no que diz respeito a comunismo, não se pode confiar em ninguém”²².

Histórias bem diferentes são contadas por um outro homem do FBI, M. Wesley Swearingen, que descreveu como os ataques contra grupos civis como o *People's Songs* eram executados. Swearingen era agente especial desde 1952, destacado para aquilo que se conhecia por “trabalho político”:

Depois de uns cinco anos, logo depois de chegar em Chicago, eu comecei a fazer arrombamentos ilegais – que chamávamos de *bag jobs*... Achamos coisas como listas de filiados, ou que nós considerávamos listas de filiados, e correspondências para alguns dos fugitivos que estavam na clandestinidade. Mas nenhuma evidência de algo ilegal; isso nunca. Bom, é lógico, o Partido Comunista era considerado subversivo – mas nós nunca achamos qualquer evidência de crime nenhum; tudo era político... Nenhum de nós se preocupava com a ilegalidade, porque a maioria de nós éramos veteranos da Segunda Guerra. Nossa, tudo o que você tinha que fazer era balançar uma bandeira,

¹⁷ BUHLE, Mary Jo and Paul, Georgakas, Dan, eds. *Encyclopedia of the American Left*. Chicago: University of Illinois Press, 1992, p. 222.

¹⁸ NOEBEL, D. *Rhythm, Riots and Revolution*. Tulsa: Christian Crusade Publications, 1966, p. 9.

¹⁹ FARIELLO, Griffin. *Red Scare*. New York; Avon Books, 1995, p. 82.

²⁰ LOWENTHAL, op. cit., p. 463.

²¹ CAUTE, David. *The Great Fear: The Anti-communist Purge Under Truman and Eisenhower* (New York: Simon and Schuster, 1978, p. 114.

²² PHILBRICK, H. A. *I Led 3 Lives: Citizen, Communist, Counterspy*. New York: McGraw-Hill, 1952, p. 235.

e a gente ficava em pé, e fazia saudação, e fazia todas aquelas coisas... A gente pensava: “Isso é ótimo, estamos defendendo o país e ninguém sabe nada sobre isso”.²³

Esses agentes não se importavam com o efeito de suas ações sobre os líderes de grupos como os de que estamos tratando. “Eles acabam na rua da amargura em um lugar qualquer; eu não dava a mínima”, disse Peter Szluk, que chamava a si mesmo de “o homem-machado do Departamento de Estado”:

Eu saía arrepiando em todos os lugares – a gente podia fazer isso, cara. Você tem que lembrar que este é um país que acredita na liberdade, e esses filhos da puta estavam querendo macular isso... Mas eu não achava que a esquerda era uma ameaça pra nação, isso de jeito nenhum. Porque se eu achasse, eu teria matado eles, literalmente.²⁴

Por fim, J. Edgar Hoover, muito conhecido como diretor do FBI de 1924 até sua morte, em 1972, criou a cultura inquisitorial da agência, com uma “varredura completa de cada político do Congresso, sua vida privada e sua família”. Um procurador geral americano posterior encontrou 164 arquivos sobre figuras políticas proeminentes “fora do sistema geral dos arquivos da agência”²⁵. Em 1951, ano em que a vigilância do FBI sobre os The Weaves chegou ao auge, Hoover decidiu dedicar mais recursos a combater os “subversivos” do que a lutar contra o crime: “a expansão do Comunismo e as atividades subversivas de seus adeptos representam a ameaça maior e mais imediata”²⁶. Para Hoover, os comunistas eram decisivamente

mais perigosos do que os criminosos; eram “ateus, violentos, imorais, traiçoeiros, sujos e antipatrióticos”²⁷. Juntamente com seus homens de confiança, ele apoiou zelosamente as investigações do The House Committee on Un-American Activities (HUAC), o Comitê de Investigação de Atividades Antiamericanas do Senado, bem como as dos “esquadrões vermelhos” (policiais e paramilitares), nas principais cidades ao longo dos anos 1950. “Existe uma relação muito íntima entre este comitê e o FBI”, afirmou J. Parnell Thomas, do HUAC²⁸. As investigações secretas do FBI e as escutas do HUAC asseguram que qualquer pessoa listada nas publicações do HUAC, como o *Guia de Organizações Subversivas* ou o *Comunismo Organizado nos Estados Unidos* ganhavam uma passagem só de ida para a sarjeta. No momento em que a espionagem do FBI sobre os grupos de *folk music* e de folcloristas começou a decair, em 1956, soube-se que, de cada três membros desses grupos, um era agente do FBI²⁹. Ironicamente, foi também em 1956 que o programa do FBI *CoInTel* teve início, desviando o foco do anticomunismo para o antipatriotismo, olhando para indivíduos como o Reverendo Martin Luther King ou grupos como o Partido de Trabalhadores Socialistas³⁰. Por ora, essa história basta. Mas o que resta, hoje, do movimento de protesto engajado?

Um futuro para a canção engajada

Será que elas ainda são escritas e cantadas, mesmo que raramente sejam difundidas? Com a falência de bancos, com a mutilação das liberdades civis em nome da guerra contra terror, com atoleiros militares

²³ FARIELLO, op. cit., p. 84-87.

²⁴ Idem, p. 125.

²⁵ CAUTE, op. cit., p. 113.

²⁶ DONNER, Frank J. *The Un-Americans*. New York: Ballantine Books, 1961, p. 99.

²⁷ Idem, p. 83.

²⁸ CAUTE, op. cit., p. 113.

²⁹ FARIELLO, op. cit., p. 92.

³⁰ BLACKSTOCK, op. cit.

pra dar e vender, o que não faltam são boas causas para a canção de protesto. É claro que a música, assim como a luta, modificou-se com o tempo. Músicas contra o *establishment* evoluíram batalha após batalha: canções de lutas sindicais, nos anos 1930; canções “traíçoeiras” contra a guerra, quando do início da Segunda Guerra Mundial; canções informalmente traíçoeiras, como provocações à HUAC nos anos 1950; canções que derrubaram fronteiras, nos anos 1960 e 1970; e ainda aquelas em nome do feminismo, do ambientalismo, contra a opressão e a globalização nos anos 1980 e na relativamente próspera década de 1990. Em boa parte do século XX, a música *folk* de protesto foi o gênero através do qual se “colocou a boca no mundo”. Mas será que isso terá continuidade no século XXI? Quem (se é que alguém) cantará no futuro? E o que eles cantarão?

Uma resposta possível a essas questões é encarnada pelos *punk-rockers* do grupo familiar Blackfire, Clayson, Jeneda e Klee Benally. Eles são irmãos Diné (Navajo) que cresceram em uma reserva indígena cercada por conflitos, em uma casa sem eletricidade ou água corrente, mas com um forte sentimento de tradição. O pai do trio, Jones Benally, é feiticeiro, cantor tradicional e dançarino de *hoop*. O trabalho dos Blackfire está entre a música Diné tradicional e o *rage-rock*. Embora seus *riffs* de guitarra distorcidos certamente assustariam os Cecil Sharps e os John Lomaxes de antigamente, os acordes são basicamente os mesmos. Diz Klee Benally, sobre a possibilidade de reconciliar a tradição musical e o mundo moderno:

Eu costumo dizer que nossa música é fruto do nosso desejo de encontrar um balanço no interior das contradições que enfrentamos: a colonização, as influências negativas que estão destruindo nosso meio ambiente, nossa cultura, não apenas para o

povo Diné mas para *todos* os povos. (...) Nós aparecemos com o nome Blackfire porque era uma reação à poluição, à ameaça da guerra, ao terror nuclear, a todas essas coisas que nós víamos como essa força – que era igualzinho aquilo que estava queimando bem pertinho do lugar de onde nós viemos originalmente, em Black Mesa: carvão. A companhia carvoeira Peabody está operando esta indústria que está destruindo nossa mãe, a Terra, por lucro, por ganância, e tudo o que está sendo queimado por causa disso está matando as pessoas e o planeta. Então, para nós, nossa música tem que tratar desses problemas. É uma reação a esses problemas, mas é um jeito para nós libertarmos a raiva e a frustração como uma reação natural, quando você vê essas coisas horrendas acontecendo na sua comunidade, pra sua própria família. Então, a nossa música é um tipo de resistência, mas não se resume só a isso.

Sobre a People’s Music Network, diz Pete Seeger:

A música está aí, de algum jeito; mas pra mim, os artistas têm que ter a capacidade de responder rapidamente. Quando a invasão do Iraque aconteceu, quantas pessoas escreveram canções sobre isso? Eu vejo as coisas que estão acontecendo – e aí o Phil Ochs e os Guthries teriam um dia de trabalho hoje. Acho que muito da música mudou: não é mais música, é entretenimento.

Holly Near, sobre os desafios que os artistas socialmente conscientes enfrentam, afirma:

Acho que os tempos atuais são mais difíceis para artistas socialmente conscientes, ainda mais difíceis do que quando eu comecei. Mas cada geração tem que achar seu próprio caminho.

Os Weavers tiveram que achar seu caminho através do Comitê de Atividades Antiamericanas. Eu tive que achar meu caminho pela coisa do sexismo e da homofobia; e teve a transição de uma indústria fonográfica que realmente pertencia a pessoas para aquela que

pertencia a corporações. Essa próxima geração, eles vão ter que achar seu caminho através dessa tecnologia fantástica que está ao alcance das mãos. Mas mesmo que cada pessoa possa, agora, gravar um CD na sala de casa, eles vão ter esse problema de quem que vai ouvir (...). Onde é que estão as oportunidades pra próxima geração tocar? Bom, eles vão ter que sair procurando. E se eles não acharem, eles vão ter que *criar*, assim como a gente fez. (...) Cada geração tem que pavimentar a estrada antes de pisar nela. (...) Então essa próxima geração vai ter que mostrar quais são seus muros e quais são seus obstáculos e decidir se eles querem ser construtores.

A música de protesto pode até ter migrado para outros gêneros, mas a política e a *folk music* ainda se cruzam. Em 18 de janeiro de 2009, dois dias antes da inauguração do Lincoln Memorial, Barack Obama discursou lá, perto do lugar onde Martin Luther King Jr. havia sonhado em voz alta, 46 anos antes, na companhia de cantores *folk*. Quem estava dividindo aquele palco sagrado com o primeiro presidente negro americano era Pete Seeger, aos 89

anos, cantando *This land is your land* [Esta terra é sua terra] – entoando os versos radicais de Guthrie, raramente executados, com seus netos Tao Rodriguez-Seeger e Bruce Springsteen.

O desejo de expressar a política através da música é atemporal e universal. Ele vem em ondas, independente de onde e quando as pessoas se reúnem. Pode ser Chico Buarque cantando alguma canção desagradável ao regime militar quando os generais brasileiros queriam prendê-lo; pode ser Pete Seeger promovendo a compreensão e a paz internacional ao juntar as pessoas para cantar; pode ser hoje, quando sírios marcham rumo às suas mortes cantando *Come on Bashar, leave*. Música é poder, salvação, comunidade. Por favor, faça a sua parte. Faça sua própria música. Faça sua própria comunidade. Faça-a ser música.

Artigo recebido em 20/08/2012

Artigo aceito em 15/10/2012